

Nr. 55. Kraków, Październik 1925. Rok VII.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA **Zł. 5·—**, PÓŁROCZNA **Zł. 2·50.**

Konto P. K. O. 400.883. Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11, „GŁOS NARODU“. Konto P. K. O. 400.883.

Tryumf muzyki polskiej w Paryżu.

Dzień 11 czerwca 1925 r. został zapisany złotemi literami nietylko w księdze dziejów muzyki polskiej, ale europejskiej i międzynarodowej. „Był to — jak pisze Raymond Charpentier w „Comedia“ z 14 czerwca 1925 — prawdziwy tryumf zarówno moralny, jak i prawdopodobnie finansowy dla tych wszystkich, którzy byli jego pracowitymi organizatorami. Na czele ich, tuż obok dyr. Młynarskiego, wypada wymienić p. Binentala, równie gorącego niegdyś rzecznika sprawy francuskiej w Polsce, jak obecnie energicznego rzecznika Polski na terenie francuskim“. Kto chce się osobiście przekonać o wielkości powodzenia tego festiwalu muzyki polskiej w Narodowej Operze francuskiej, w dniu 11 czerwca 1925, niechaj przeglądnie krytyki rozmaitych fachowych pism francuskich, zebrane i tłumaczone w formie broszury, dołączonej do ostatniego numeru „Muzyki“. Okazuje się, że ten to festival muzyki polskiej był dla Zachodu europejskiego prawdziwą rewelacją i równocześnie posiadał w swych następstwach bardzo poważne tło polityczne. Louis Vuillemin pisze w „Paris Soir“ z 16-go czerwca b. r.: „Przyznajemy: pierwszem następstwem była ta okoliczność, że tysiące ludzi obecnych na tej uroczystości i tysiące uświadomionych przez komunikaty i niezliczone anonse, powtarzają dziś: skoro istnieje muzyka polska, istnieje więc i Polska. Skoro ta muzyka od Mikołaja Zieleńskiego i Bartłomieja Pękiela z XVI i XVII wieku aż do współczesnego nam Karola Szymanowskiego rozwija się ciągle — więc i Polska ciągle się rozwija i żyje“. Festival był czarujący. Poznaliśmy na nim wiele utworów, nieznanych u nas do chwili obecnej. Poza Chopinem, cudownie genjalnym, cenionym i ukochanym już od dawna, odtworzonym z olśniewającą maestrją przez Rubinsteina, ileż istniało nieznanych u nas dzieł muzycznych Melcera, Moniuszki, Różyckiego! Cośmy wiedzieli o przecudnych piosenkach, śpiewanych z takim wdziękiem przez p. Aleksandrowicza? Czy znaliśmy właściwą wartość pełnego temperamentu wytrawnego i pracowitego kompozytora oraz dyrygenta p. E. Młynarskiego, obecnego dyrektora opery waszawskiej? Czy zdołaliśmy w trakcie obecnego sezonu osądzić według istotnej wartości koncert Szymanowskiego, tak bogaty, potężny i nowoczesny, wykonany arcywspaniale przez p. Kochańskiego? W końcu powiedzieliśmy sobie: wybitny rozwój muzyczny tego kraju z pewnością odpowiada rozwojowi w dziedzinie literatury, wiedzy i polityki.. Adolphe Juillien w „Le Journal de Debats“ kończy wykrzyknikiem „Niech żyje Polska!“

Niemniej jak w muzyce dopatrzyła się zagranica w tańcach polskich istoty i wielkości naszego narodu. Oto pisze „Comedia“: „Kiedy po wielkich wirtuozach zjawili się przed nami tancerze opery warszawskiej, zdawało się nam, że wybuchł płomień, dotąd ukrywany. Już w każdym takcie wykonywanych przedtem utworów instrumentalnych tlił się ten ogień. Bowiem zarówno w rapsodji fantastycznej Szymanowskiego, jak zresztą i w wylewach lirycznych Chopina, wyczuć można ślady inspiracji tanecznej. W każdym Polaku tkwi genjusz taneczny, którego formułą naturalną jest rytm trójkowy, wyrażający się w mazurze i polonezie. W tańcach tych odzwierciedla się cała Polska, ze swą prastarą kulturą i swym ludowym temperamentem. Prostak wiejski wpadający w tan staje we własnem rozumieniu na równi ze szlachcicem. Rycerz zaś tańczy ten sam taniec co i wieśniak. Wszyscy Polacy są przywiązani do jednego tańca posuwistego a żwawego, który urozmaicają tysiącem przeróżnych odmian tak, że odbija on przeróżne odcienie lokalne, stając się już to

pysznym i wspaniałym, już to prostym i naiwnym, wiejskim lub rycerskim. Wykonaniem swych tańców ludowych dał nam zespół warszawski możność podziwiania obecnego stanu baletu polskiego, który przysporzył teatrom cesarskim w Rosji wielkich artystów w rodzaju Krzesińskich i Sobieszczańskiej. Niziński i Idzikowski są Polakami, jak i. niektórzy inni wybitni członkowie zespołu Djagilewa. Genjuszowi tańca polskiego składali wielcy muzycy rosyjscy zawsze gorące hołdy. Glinka skomponował mazur dla opery „Życie dla cara", Musorgski polonez dla swego „Borysa", Czajkowski mazur dla „Jeziora łabędziego", Korsakow stworzył nawet całą operę p. t. „Wojewoda". Bowiem w kraju „Pana Tadeusza", czy to w ubogiej chacie, czy pałacu rodowym, ludzie rodzą się już genjalnymi odtwórcami mazura".

Najwięcej zaimponowała cudzoziemcom prastara historja muzyki polskiej, o której nawet Polacy mało co wiedzą, jak np. o starych „Monumenta musice sacre in Polonia", z których korzystano na festivalu. Przyczyniła się ku temu umiejętnie zorganizowana propaganda informacyjna, wspaniały bankiet, urządzony w przeddzień festivalu, na który zaproszono przedstawicieli prasy codziennej i fachowej, a nareszcie „resume" pana Binentala, rozdawane w operze. Stąd to dowiedzieli się Francuzi, że początek prawdziwej sztuki muzycznej datuje się w Polsce od roku 1540 (Tabulatury), oraz zapoczątkowanie ich w dziełach Wienczysława z Szamotuł i Marcina Leopolity.

Uczestnicy festivalu podziwiali więc motet „In Monte Oliveti" Zieleńskiego, napisane na 5 głosów, motet napisany w stylu palestryńskim, usłyszeli „Sanctus" dla 8-miu głosów Pękiela, fragment z „Protesilassa i Laodamii" Henryka Melcera, odśpiewany przez chór opery. Od tych początków kościoła i dworu przeniesiono słuchaczy do romantyzmu lat 40-tych i genjuszu Fryderyka Chopina. Tu był Moniuszko dla cudzoziemców prawie zupełną nowością. Robert Dezarnaux pisze w „Temps": „Z dzieł Moniuszki znają u nas zaledwie kilka pieśni czy utworów fortepianowych. Jego opera „Halka" jest nietylko utworem wielce charakterystycznym swej epoki, lecz lata przeszły nad Moniuszką, nie zmniejszając jego znaczenia. Tańce z „Halki" porywały nas swą świeżością i swem zacięciem, a to niezależnie nawet od ponętnego wykonania ich przez zespół baletowy. Był to jeden z najpiękniejszych momentów tego wieczoru".

Niemniej interesowały słuchaczy „Rapsodja Litewska" Karłowicza, fragmenty z „Nocy letniej" Młynarskiego i z „Pana Twardowskiego" Różyckiego. Pieśni ludowe Niewiadomskiego i Szopskiego w wykonaniu p. Aleksandrowicza w stroju narodowym i p. M. de Demougeot zostały wprost entuzjastycznie przyjęte. Punktem kulminacyjnym całego festivalu był sam p. Szymanowski, o którym pisze „Action Francaise": „P. Szymanowski jest u nas najbardziej znanym z współczesnych muzyków polskich. Winien jest on swoją reputację częściowo swemu talentowi, częściowo swoim tendencjom, które są bardzo nowoczesne i zyskały mu opiekę Revue Musicale". „Muzyka" ma rację pisząc, że Szymanowski jest największą chlubą muzyki polskiej, jako jeden z najbardziej indywidualnych kompozytorów doby współczesnej. Jego koncert na skrzypce w towarzystwie orkiestry jest znanym w Paryżu od roku.

Tak to w przeciągu dwóch godzin przesunął się przed okiem i uchem mile zdziwionej zagranicy genjusz muzyki polskiej, a sam prezydent Doumergue wyraził organizatorom swój podziw i swą wdzięczność.

Oprócz tego festivalu odbyły się jeszcze w sali Gaveau dwa koncerty dyrektora Filharmonji warszawskiej Fitelberga, przy współudziale wirtuozów Rubinsteina i Kochańskiego i drugi koncert pianisty Zbigniewa Drzewieckiego.

Koncerty te, jak i cały festival odbyły się w ramach wystawy muzyki współczesnej i przy sposobności obecnej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, na której Polska również święci wspaniałe tryumfy.
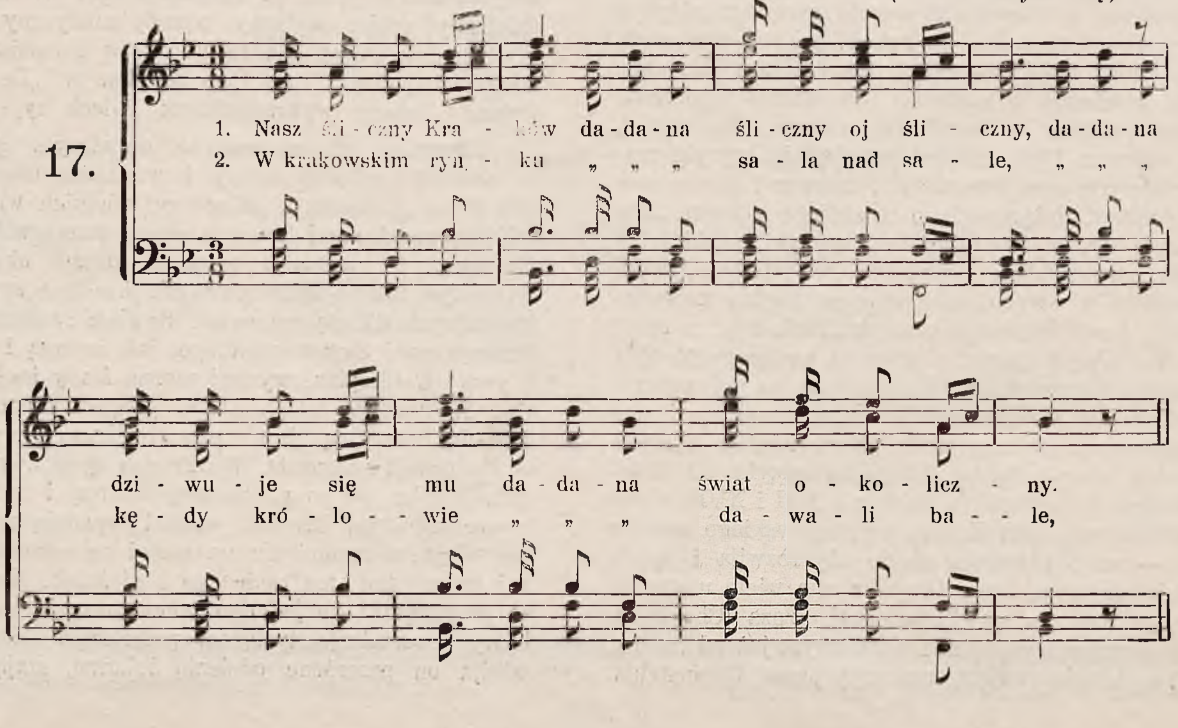
Henryk Gralski.

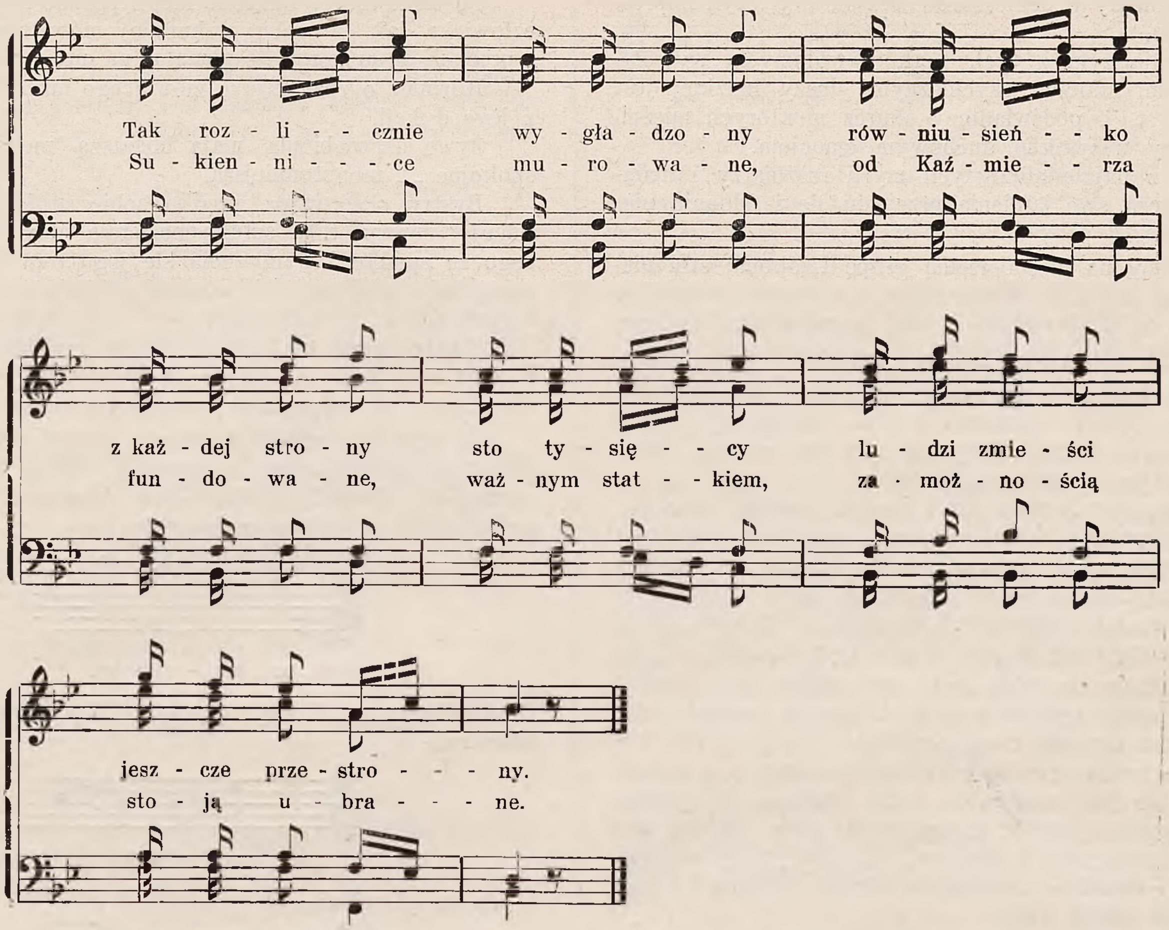
Pieśni ludowe według zbiorów Oskara Kolberga, na chór męski

opracował KAZIMIERZ GARBUSIŃSKI. (Ciąg dalszy.)

(Wiersz Anny Libery).

17.





FELIKS SACHSE.

Uwagi o estetycznej ocenie
utworów muzycznych.

Różnorodne dążenia w utworach muzycznych różnych czasów, a nawet jednej doby, oraz różna ocena estetyczna tych samych utworów w biegu czasu, nasuwa pewne myśli natury estetycznej.

Dlaczegóż np. Szumann pisał tyle lekceważącego o Rossinim, którego nawet król kompozycji — Beethoven uwielbiał?

Dlaczegóż o niektórych utworach samego Beethovena wyrażano się, że im brak formy, że są niemelodyjne i nieharmoniczne (koncert skrzypcowy D-dur), podczas gdy te same dzieła później uznano za arcydzieła formy melodyki i harmonji?

Dlaczegóż obrzucano naszego Chopina tyloma zarzutami partactwa i braku talentu?

Każdy utwór muzyczny, oraz każdy kompozytor posiada historję swej estetycznej oceny, która tworzy krzywą niemniej zygzakowato-nielogiczną (na pozór), jak wahania waluty na giełdzie w politycznie niepewnych czasach, a której załamania są dla zrozumienia prądów życia muzycznego niemniej doniosłe, jak utwory same.

Dlaczegóż w niektórych czasach zapomina się o największych genjuszach? Wszak był czas, gdzie nieznano Palestriny, mało znano Bacha.

A z jakich przyczyn nadchodzi dzień, budzący tych zapomnianych do ponownego życia i uznający znowu ich genjusz i zasługi?

Iluż z dziś nieznanych lub zapomnianych kompozytorów wskrzesi jutro do życia i uzna ich dziś może wyszydzane dzieło?

Przyczyny tych to zjawisk nietrudno się dopatrzeć: to subjektywizm estetyczny.

Osiągnąć zupełnie objektywne zapatrywanie się na cośkolwiek jest wprawdzie niemożliwością, więc ocena estetyczna nie ugnie się nigdy od zarzutu niesprawiedliwości, powinna jednak dążyć do zmniejszenia subjektywizmu do minimum.

Prowadzi zaś do tego kultura, oparta na szerokich studjach fachowych (przedewszystkiem historycznych) i wniknięcie w psychiczne pobudki i źródła dzieła, które mu swe piętno wyciskają.

Wszystkie pobudki do twórczości artystycznej leżą wewnątrz nas, lub mogą powstać pod wpływem zewnętrznych działań i odnośnie do tego można podzielić wszystkie myśli twórcze na myśli o charakterze wyrazowym, czyli expressjonistycznym i na myśli o charakterze wrażeniowym, czyli impressjonistycznym.

Wiadomo, że każdemu stanowi psychicznemu, nawet każdemu odruchowi woli ludzkiej towarzyszą pewne widome znaki, charakteryzujące ten stan psychiczny.

Te widome znaki (płynące z wewnątrz nas) są właśnie bodźcem, a zarazem materjałem wielu myśli twórczych, z których wszystkie noszą na sobie piętno wyrazu, czyli expressji.

(W przeciwieństwie myśli zrodzone zewnętrznemi wrażeniami np. gry światła słonecznego, zmierzchu, wschodu

i t. d. będą miały w sobie zaród wrażeniowy, czyli impresjonistyczny).

Najważniejszym z tych znaków widomych, wywołanych różnymi stanami psychicznymi duszy ludzkiej jest niemy ruch, t. j. podświadomy skurcz niektórych mięśni, towarzyszący wszystkim duchowym emocjom.

Liczne z najgenjalniejszych myśli rzeźbiarzy i malarzy zawdzięcza swe istnienie przejęciu się i oddaniu niemego ruchu.

Popatrzmy na nieśmiertelną grupę Laokona; stoi niema — a jednak mówi. Mówi więcej, niż można powiedzieć słowami. A mówi zaklętym w niej przez mistrza ruchem.

Podobnie postać Boga Stwórcy z fresku Michała Anioła.

Zresztą każde dzieło sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej może wyrazić charakter i stan psychiczny swych bohaterów tylko przez uchwycenie niemych ruchów, towarzyszących tym stanom psychicznym.

Lecz nietylko malarstwo i rzeźba czerpią swe natchnienia z ruchów, towarzyszących wszystkim objawom życia duchowego, ale i taniec — najbardziej wyrazowa (expressjonistyczna) z wszystkich sztuk, bierze swój początek tylko z ruchów człowieka i wszelkie natchnienia sztuki baletowej poczęły się w umiłowaniu tych ruchów.

Tak, jak taniec, oraz lwia część malarstwa i rzeźby mają swój punkt wyjścia w podświadomych ruchach człowieka — ma muzyka swój pierwotyp w dźwiękach wydawanych przez ludzi celem porozumienia się, t. j. w mowie.

Mowa nie jest mianowicie tylko dającym się gramatycznie usystematyzować kompleksem słów (pojęć), ale składa się z mnóstwa czynników, charakteryzujących stan psychiczny i charakter mówiącego równie dobitnie i jednoznacznie, jak niemy ruch.

Czynnikami tymi są: wysokość i siła brzmienia dźwięku, popularnie zwane tonem mowy, prędkość, akcentowanie i t. d.

Czynniki te oznacza się słusznie mianem czynników muzycznego wyrazu: wysokość brzmienia — melodyką, siłę — dynamiką, prędkość — tempem i t. d.

Zresztą nietylko melodyka, dynamika i tempo są właściwościami wspólnemi dla muzyki i mowy, ale i metryka (sposób akcentowania sylab lub tonów) rytmika, a nawet forma, t. j. budowa zdań mowy lub muzycznych zdań zwanych okresami, która jest zresztą bezpośrednią konsekwencją rytmu i metryki.

Do jakiego stopnia mowa jest pokrewną z muzyką, wykaże najlepiej przykład.

Lecz zanim go przytoczę, zadam sobie trochę fantastyczne pytanie: jakie wrażenie zrobiłaby na nas mowa, pozbawiona tych wszystkich czynników, które nazwałem czynnikami muzycznego wyrazu, t. zn. gdyby była tylko sztucznym mechanizmem gramatycznym: gdyby słowa i zdania były wypowiadane na jednym i tym samym tonie, jedną i tą samą prędkością i bez jakichkolwiek akcentów.

Interpunkcja nie mogłaby być również uwidoczniona, gdyż znaczymy ją muzycznymi środkami (obniżenie lub podwyższenie tonu, oraz zwolnienie na sylabie znaczącej okres).

Wyobraźmy sobie słowa, zawierające w sobie skoncentrowane uczucie, np. jakiś wiersz lub ustęp z dramatu, wypowiedziane tym sposobem, a ujrzymy, ile „muzyki“ zawiera w sobie mowa i że jest ona rzeczywiście dalekim przodkiem muzyki.

Tylko różną „muzyką“ mowy możemy sobie wytłómaczyć fakt, że jedne i te same słowa mają czasami różne znaczenie; mogą to obrazić, to znowu pochlebić.

Po tonie mowy taksamo łatwo poznać stan psychiczny człowieka, jak po ruchu; wzburzony mówi tonem wyższym i prędzej, zasmucony — pomału, na niższym tonie.

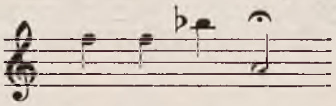
Również o charakterze mówiącego można wnioskować z jego dykcji.

Żywe usposobienia mają bogatszą melodykę mowy, spokojne — monotonniejszą.

Bystry obserwator prędko sobie urobi pewną „grafologję“ mowy, t. j. sztukę poznania charakteru mówiącego ze spadku i wznoszenia się jego tonu mowy; większość ludzi posługuje się zresztą podświadomie tą „grafologją“, zowiąc ją instynktem.

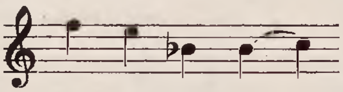
Każdy język ma swoją własną rytmikę i melodykę i rzuca światło na narodowe cechy szczepu i w nim tylko doszukamy się początków wszelkiej muzyki narodowej.

Następujący przykład jeszcze jaśniej wykaże pokrewieństwo między mową a muzyką. Rzecz dzieje się na pewnej wsi słowackiej. Ośmioletni chłopiec słyszy dźwięki wędrownych muzykantów i wykrzykuje:



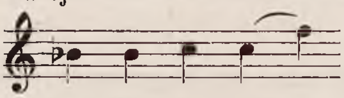
(tatinku) na mu - zi - ku.

Rodzice nie przychylają się jednak do jego prośby. Nalega płaczliwie



na mu - zi - ku

i jeszcze płaczliwiej
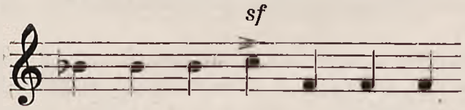


na mu - zi - ku

a widząc, że rodzice skłaniają się do pozwolenia pójścia mu „na muziku“, błaga z wyrazem nadziei w tonie



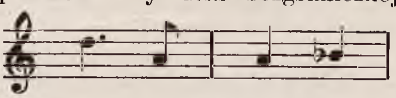
na mu - zi - ku

Ale nadzieja była płonna, więc woła z buntem i energją, przytupując na tonie c (sf) nogą:



pu - de - me na mu - zi - ku

Wreszcie rodzice pozwolili chłopcu pobiec, więc śpiewa już kompletnie z wyrazem bezgranicznej radości:



na mu - - zi - ku

Tworząc przez czterokrotne powtórzenie powyższego 2 taktowego motywka rytmicznego, regularny 8-taktowy okres muzyczny.

Obrałem ten przykład, choć niepolski, bo bardzo poglądowo przedstawia przejście od melodji mowy do melodji pieśni. Widać z niego, że im więcej serce przepełnione tem, co się nazywa uczuciem (nie myślą) — tem więcej w jego mowie „muzyki“. A kiedy uczucie nad myślą zdecydowanie przeważy, zmieni się mowa w faktyczny śpiew,

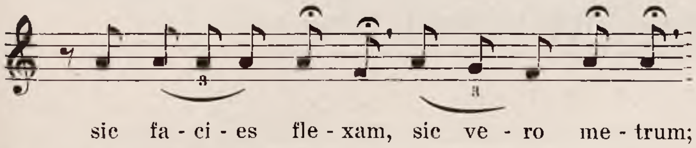
t. j. na mowę, w której pierwiastek muzyczny dominuje nad słowem.

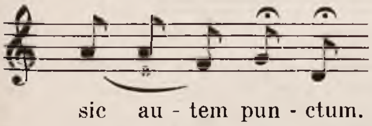
Przejście od uczuciowej mowy do pieśni jest nieznaczne, bo w samej rzeczy jest każde z szczerym wyrazem wypowiedziane słowo pieśnią, lecz nie w znaczeniu dziś popularnie przyjętem.

Nietylko muzyka ludowa, ale i — w średnich wiekach jedynie za artystyczną uznawano — muzykę kościelną jest podobnie blisko spokrewnioną z mową.

Jako wzór może posłużyć przykład prymitywnej gregorjańskiej lekcji, w której tekst recytowano na jednym tonie (t. zw. tuba lub później dominanta) — zaznaczając jedynie znaki interpunkcyjne zniżeniem lub podwyższeniem tonu.
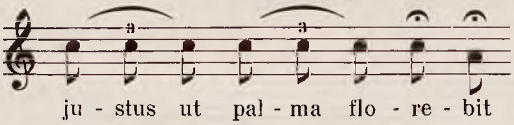
Najważniejsze z tych znaków były: flexa, metrum i punktus, których sposób wykonania zilustruje poniżej podany wyjątek z podręcznika Cystersów z XII w.:
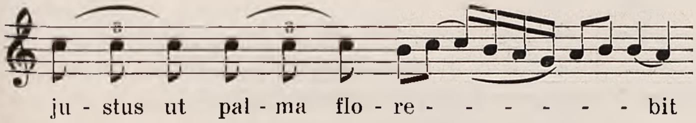




Te znaki interpunkcyjne stały się niebawem zarodem form gregorjańskiego śpiewu.

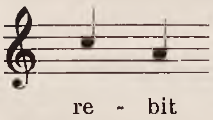
Oto np. powyżej podana flexa:
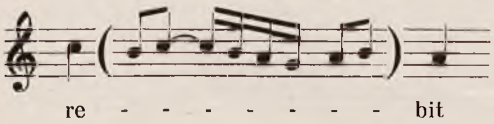


wyzdobiona uroczystszą formułką ornamentacyjną w Responsorium breve:
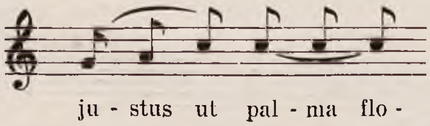


gdzie między zgłoski



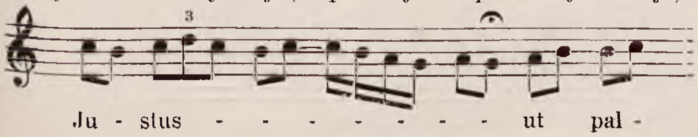
włożono następujący ornament:

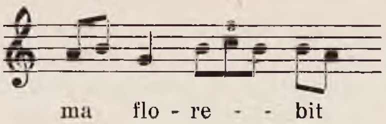


Psalmodja ozdabia nawet początek wiersza tak zwanem initium.



lub jeszcze uroczyściej (responsorjalna psalmodja officja):





Starałem się tym przykładem pokazać, jak zdanie: „justus ut palma florebit", odgraniczone od następnego przecinka (flexa), zaznaczonym muzycznie przez obniżenie tonu o tercję było prymitywem bogato zdobionych form gregorjańskiej melodyki.

Choć przejście od wzruszonej mowy do pieśni jest tak nieznaczne, nie uważamy jeszcze mowy za sztukę, podobnie, jak podświadomy, niemy ruch nie jest jeszcze sztuką; brak jej najważniejszego kryterjum artyzmu: fantazji, czyli woli twórczej, jako bezpośredniego impulsu powstania utworu.

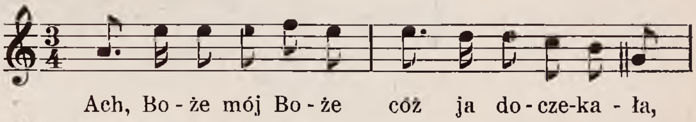
Kiedy do wzruszonej mowy dołączy się pierwiastek fantazji, podniesie on tę mowę do poziomu sztuki, a na zewnątrz się to objawi obecnością formy; fantazja twórcza zaklina bowiem każdy swój twór w jakąś formę.

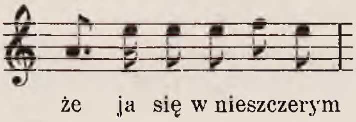
Tak np. słowa: „Oh! mój Boże, doczekałam się sprzeniewierzenia mego kochanka", nie będą jeszcze poezją, choćby były wypowiedziane z największem przejęciem; brak im fantazji, lub jej zewnętrznego znaku — formy.

Tę samą atoli myśl, wyrażoną następującemi słowami:

„Oh Boże, mój Boże, cóż ja doczekała,
„Że ja się w nieszczerym synku zakochała"

zaliczymy bezsprzecznie do utworów poezji, a „wyśpiewaną, jak niżej:





do utworów muzycznych.

Zgodnie z powyżej powiedzianem, zaliczymy utwory jednogłosowej pieśni ludowej, jak i śpiewu gregorjańskiego i pieśni trubadurów, minnesängerów i t. d. do dzieł sztuki.

I mimo prymitywnej techniki kompozycyjnej tych utworów, mimo, że pracy kontrapunktycznej w nich zupełnie brak, mimo, że harmonika jest tylko lekko zaznaczona, i to bardzo prymitywna, mimo że z efektów orkiestrowych barw i t. d. zrzekają się dobrowolnie — mogą te proste utwory mieć niekiedy artystycznie większą wartość, niż wiele utworów epoki klasycznej lub romantycznej.

Lecz aby tę wartość docenić, musimy umieć stanąć względem tych dzieł uzbrojeni w zupełny objektywizm, a nie patrzeć na nie z punktu widzenia nowoczesnego życia i jego bogatych środków wypowiadania się.

Musimy wniknąć w psychiczne pobudki genezy utworu oraz zrozumieć, co miał na oku twórca w czasie tworzenia. Im bliżej stanął swem dziełem tego, co zamierzał osiągnąć i im mniej zużytymi (więc nowymi, stworzonymi) środkami to osiągnął, tym większa wartość artystyczna jego utworu (a nie im dzieło podobniejsze do dzieł do jakich jesteśmy przyzwyczajeni).

Utwory ludowej pieśni miały na celu wypowiedzenie chwilowego nastroju twórcy. Im bliżej tego idealu stoi utwór i im oryginalniejszymi środkami, to autor osiąga — tem większa wartość dzieła.

Utwory gregorjańskiego śpiewu postawiły sobie za cel: jak najwspanialej uświetnić nabożeństwo, jak najuro-

czyściej śpiewać Chwałę Bożą. Nadeszła epoka, gdzie wszystkie jednogłosowe możliwości, służące do tego celu, zdawały się za małe i odkryto możliwość śpiewania jednocześnie kilku melodji, co było środkiem o wiele monumentalniejszym, niż dotychczasowy jednogłos.

Zmiana stylu jednogłosego na wielogłosowy była zatem wynikiem psychicznego procesu duszy, szukającej coraz to potężniejszych środków śpiewania chwały Bożej.

Tę dążność widać rzeczywiście w utworach następnej epoki historji muzyki (szkół niderlandzkich od XIV do XVI w.). Im dzieło było zawilsze, im trudniej je było wykonać, tem więcej przynosiło (podług ówczesnych pojęć) chwały Bogu i tem bardziej było wartościowe — bo tem bardziej odpowiadało celowi przyświecającemu stwórcy przy pracy.

Stąd ten niebywały rozkwit kunsztownej menzury i misternej pracy kanoniczno-imitacyjnej.

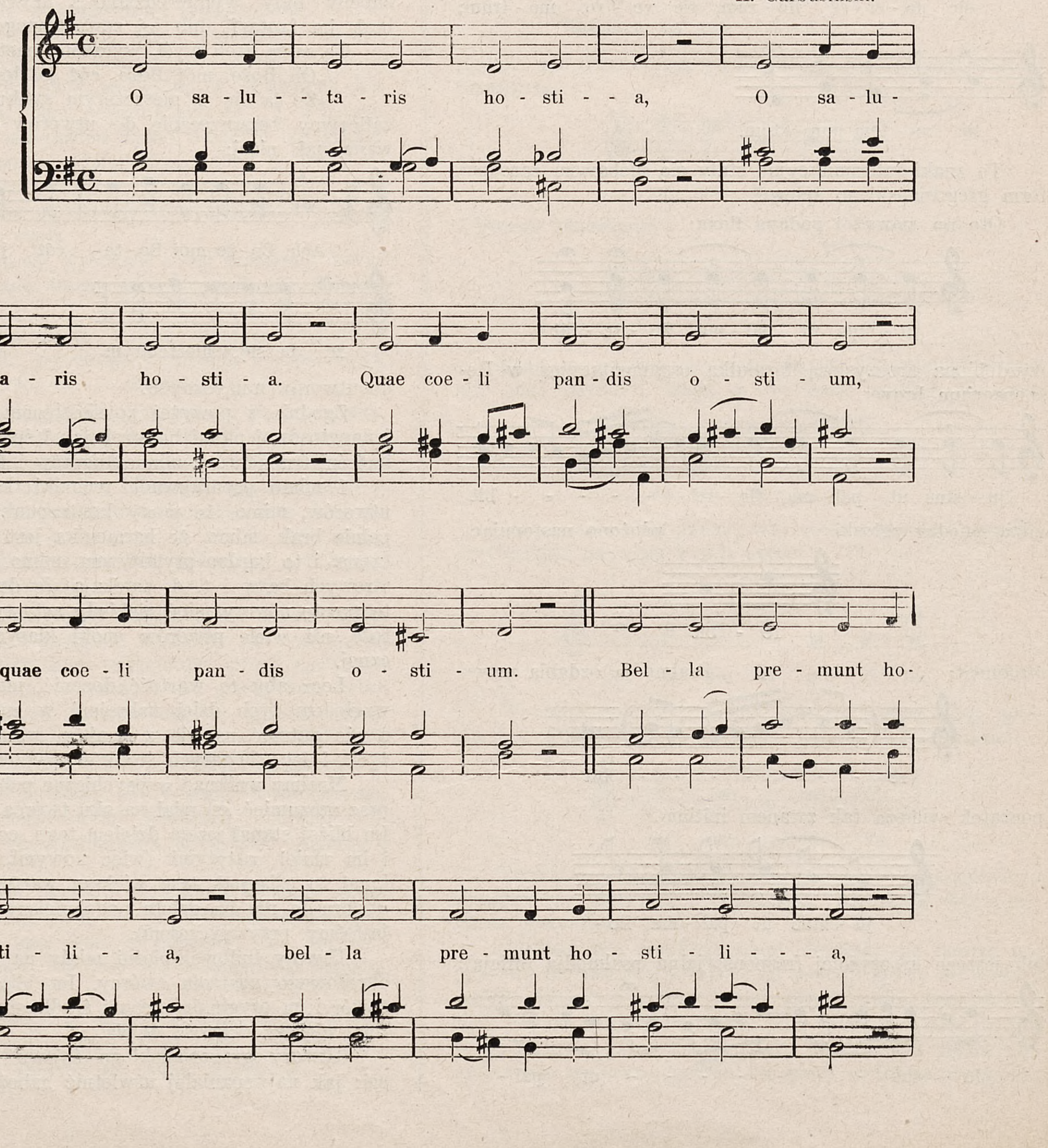
Więc choć dzieła mistrzów niderlandzkich nie były piękne (z wyjątkiem Josquina de Piés i Villaerta) — były o tyle więcej wartościowe od utworów pięknych — o ile bliżej osiągnęły swój ideał kunsztowności i misterji, niż utwory piękne swój ideał piękna.
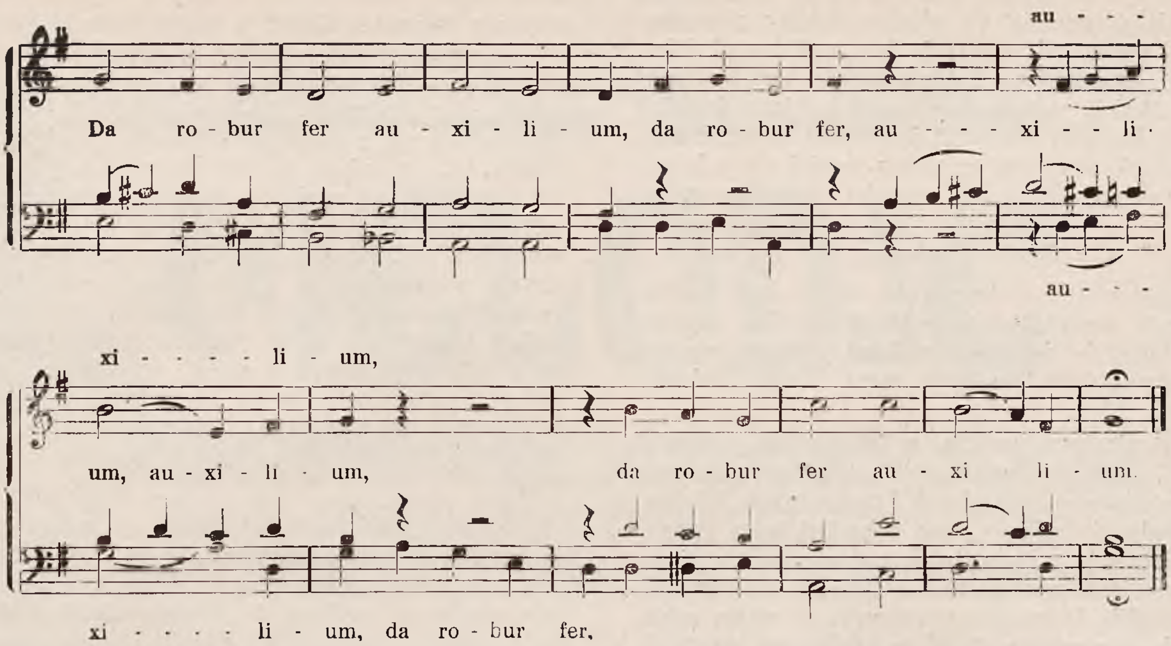
Ideał piękna wniosła do muzyki dopiero epoka późnego renesansu (XVI w.). Ale jednocześnie prawie budzi się

Pieśni kościelne na chór mieszany lub na 2 głosy z tow. organu opracował Kazimierz Garbusiński. (Ciąg dalszy).

K. Garbusiński.

7.





i domaga swych praw w sztuce (więc i w muzyce), antypod harmonji i piękna — realizm (w powstającej w końcu XVI w. z tego właśnie dążenia operze).

Widać zatem, że różne dążenia i prądy rozwidlają się coraz to bardziej, a wziąwszy pod uwagę, że dotychczasowe (jednogłose, kunsztownej polifonji i t. d.) bynajmniej nie zginęły, lecz trwają dalej, uznamy, że i XVI w. należał do epok podobnych walk na polu kulturalnym, jak dzisiejszy XX.

Niektórym twórcom przyświecał ideał piękna i harmonji (Palestrina, Orlando Lasso), niektórym ideał oddania rzeczywistości (Caccini, Peri), niektórzy stawiają sobie problemy dorywcze (Senfl, komponując ody na greckie metra), niektórzy chcą się wypowiedzieć jednogłosowo (Luter i t. d.) i t. d.

A wszyscy są i uznani i zwalczani, zależnie od tego, z punktu widzenia jakich ideałów są cenieni.

Chcąc atoli oddać każdemu, co mu się należy, trzeba stanąć na gruncie objektywnej estetyki i starać się przedewszystkiem rozwikłać problem psychicznych usiłowań, które twórcę poruszyły do skoncypowania utworu.

Więc chociaż ideał harmonji i piękna (znajdujący swój wyraz również w architekturze formy) zawładnął w XVIII wieku całą muzyką (Händel, Bach, Haydn Mozart) i dopiero Beethoven skierował swoje usiłowania w innym kierunku i chociaż dotychczas jesteśmy ideałem piękna zahypnotyzowani, więc do objektywizmu (przystosowania się do ideału utworu) jesteśmy mało zdolni — powinniśmy do niego dążyć przez zdobywanie coraz to głębszej kultury

Wszak już Beethoven stara się oddać swą muzyką siebie, z wszystkimi zgrzytami i dyssonansami swej duszy — choćby nawet kosztem piękna.

A my, pochlebiając sobie, że go rozumiemy, nie chcemy podobnych ideałów uznać u drugich.

Żądamy od kogoś, czyim posłannictwem jest, by sam siebie zostawił w swem dziele, by nas bawił swemi pięknemi fantazjami lub humorem.

Umiejmy ujrzeć w każdym, co w nim jest rzeczywiście, a ujrzymy wokół siebie więcej sztuki, niż się spodziewamy. A w przyszłości się uchylimy od zarzutu niesprawiedliwości.

HENRYK GRALSKI.

Bilans muzykalności teraźniejszej.

VI. Rumunja.

Przepaść, większa niż gdziekolwiek w świecie, dzieli w Rumunji miasto od wsi, sztukę od życia. „Miastem“ jest tam wyłącznie... Bukareszt, sztuką zaś jest albo rutyna międzynarodowa, albo pieśń ludowa.

Mówiąc o bilansie muzycznym Rumunji znaczy powtarzać szablon międzynarodowego repertuaru operowego i koncertowego wszystkich stolic świata, repertuaru przerzedzonego od czasu do czasu miernemi produkcjami domorosłych kompozytorów na modłę międzynarodową. W Bukareszcie pogarsza ten stan ogólna manja naśladownictwa, przedewszystkiem francuskiego, ogólna chęć bawienia się na modłę warszawską, wskutek czego dyrektor opery tamtejszej, p. Georgescu nie stara się zbytnio o podniesienie poziomu artystycznego i daje wdzięcznej publiczności zawsze te same „Carmeny“, „Bajazza“, w najlepszym wypadku „Madame Butterfly“, a na jesień przygotowuje podobno nawet Mussorgski'ego „Borys Gudunow“. W jednym z najpiękniejszych parków Bukaresztu, w parku Otelecanu, rozkoszuje się publiczność włoską operą i wiedeńską operetką.

Tymczasem starają się poważni miłośnicy muzyki i śpiewu w Rumunji o wydobycie nieznanych i niewyczerpanych źródeł tej to sztuki rodzimej ze wsi. Sławny znawca piosenki rumuńskiej Tyberius Brediceanum objeżdża obecnie wioski rumuńskie z aparatem fonograficznym i utrwala w ten sposób nadzwyczajne bogactwa muzyki ludowej. Czyni on to w sposób zupełnie nieceremonjalny, zapewniający reprodukcjom naturalność i autentyczność. Specjalnością Rumunji są dojny czyli pieśni żałosne i kolindy, to samo co nasze kolendy. Co rok wybiera się Brediceanum w coraz to inne okolice i jego zbiory piosenek ludowych przedstawiają dziś już całą bibljotekę. Nie ogranicza się on tylko do pieśni śpiewanych, wciąga też w swe zbiory produkcje ludowych instrumentów, przeważnie na flecie, który nazywa się tam tzurka, pozostałość z tych jeszcze czasów pogańskich, gdy Rumuni czcili słońce i planety,

Nigdzie nie uwydatnia się różnica między piosenką zwyczajną a kolendą tak wyraźnie jak w Rumunji. Piosenek jest tam nieskończona ilość; prawie co rok zmienia się ich treść i dźwięk; można obserwować lud bezpośrednio przy tworzeniu. Kolenda natomiast jest czemś starem i niezmiennem, wiecznie tem samem; niema w niej nic z indywidualności piosenki, nic z jej wolności, wszystko rytm i prawo.

VII. Rosja (Moskwa).

Właściwie dopiero w tym roku może być mowa o rozwoju życia muzykalnego w Rosji, chociaż w tak muzykalnem narodzie istotnie zaniknąć ono nie mogło, mimo kataklizmów rewolucyjnych wraz z ich tańcem śmierci i głodu.

Centrum życia muzycznego w Rosji jest obecnie Moskwa. Posiada ona, według ostatnich statystycznych dat, 344 lokalów publicznych, teatralnych i muzycznych. Wielka opera moskiewska święciła w tym roku jubileusz swego 100 letniego istnienia. Najważniejszem zdarzeniem tego sezonu było pierwsze wystąpienie rosyjskiej Filharmonji pod nazwą Rossfil, która skoncentrowała w swem ręku całą działalność koncertową. Z jej to inicjatywy wystąpił cały szereg europejskich wirtuozów, jak Egon Petri, Szighetti etc. Nie zaniedbano też naturalnie rodzimych kompozytorów, jak Stravinskyego i Prokofiewa. Oprócz koncertów symfonicznych w wyższym stylu, urządzono szereg ludowych koncertów, a oprócz tego cykl muzyki czysto rosyjskiej.

Muzyka kameralna dźwignęła się w ostatnim roku. Istnieją trzy kwartety: moskiewskiego państwowego konserwatorjum, moskiewskiego akademickiego teatru artystycznego i kwartet Stradivariusa, z których pierwszy jest najwybitniejszym. Istnieje naturalnie też sekcja międzynarodowej asocjacji współczesnej muzyki, w której propaguje się, za poparciem władzy, rewolucyjne dysonansy Szirińskijego i Szebalina. Kompozytorów młodszych i starszych jest ogromna ilość, a poziom ich prac jest znacznie wysoki. Do najwiecej interesujących z nich należą Rosswales Knipper i Sssabonjew. Klasyczną muzykę uprawia Skrjabin, którego „Ekstatyczne poezje" grała symfonja moskiewska. Zanotować należy nowy balet p. t. „Przygody trzech" o silnej domieszce politycznej, przy zużytkowaniu chińskich, indyjskich i afrykańskich pierwiastków choreograficznych.

Piśmienictwo artystyczne i muzyczne koncentruje się w Moskwie w czasopiśmie „Schizm Iskusstwa".

Z poważnych ostatnich dzieł muzycznych należy wymienić A. Ljadowa „Zbiornik ruskich narodowych piesen".

HENRYK GRALSKI.

Jak można szkolić ucho?

Nauka muzyki w szkole operuje przeważnie tylko suchą doktryną, a można wszak wiele łatwiej przemówić do przekonania młodym umysłom drogą najprostszą, rozpoczynając w każdym razie od ćwiczenia słuchu na tonach w przyrodzie, rozpoczynając poniekąd od owego mistycznego średniego *f* „muzyki sfer", które wiecznie nuci w szumie lasów i gajów i łąk i wiatru i wody płynącej. Wtedy stanie się ucho znacznie podatniejszem do rozróżniania głosów i dźwięków żywych, począwszy od brzęczenia owadów, a skończywszy na mowie ludzkiej, która dla tych rozmaitych głosów zwierzęcych posiada cały szereg niezmiernie charakterystycznych słów onomatopeicznych. Pierwszym stopniem ćwiczenia słuchu u dzieci powinno być ćwiczenie ich w naśladowaniu rozmaitych głosów ptasich, wogóle zwierzęcych. Jest to zadanie w gruncie rzeczy niebywale trudne, aby stwierdzić, jakie właściwie dźwięki gardłowe wydobywają się z drobnych dzióbków ptasich. Gołąb np. grucha tak wyraźnie, że we wszystkich językach litery *r* i *u* znajdują się w słowie, oznaczającym ten dźwięk. To samo odnosi się do wrony i całego szeregu zwierząt domowych. Poeci przedewszystkiem zużytkowywali i zużytkowują onomatopeję w celach estetycznych. Jak świetnie np. Owidjusz oddaje rechot żab słowami „Brekekeks, koaks, koaks" i t. d. i t. d. W tym kierunku właśnie powinno iść wychowanie słuchu u dzieci, aby im raz uświadomić piękno i naturalność języka ojczystego, a następnie, aby w nich wywołać uwagę na dźwięki przyrodzone w naturze, w najlepiej może w nich wyrobić poczucie harmonji i słuchu.

Najprostszemi środkami można też badać słuch. Można to uczynić w sposób następujący; jak się to czyni zagranicą w szkołach powszechnych: 1) toczona przez stół moneta spada na podłogę, 2) ołówki rozmaitej grubości zostają rzucone z mniejszą lub większą siłą o podłogę, 3) gumą do wycierania uderza się stroną płaską i bokiem o stół, 4) scyzoryk wbija się ostrzem w podłogę, 5) wyjmuje się szczelny korek z flaszki, 6) wilgotny palec przeciąga się przez szybę, 7) napełnia się szklankę wodą, 8) puszcza się z góry kilka kropli wody na ziemię, 9) próżne pudełko z zapałek otwiera się i zamyka, 10) wygładza się ręką zmięty papier i na odwrót, mnie się go, 11) potrząsa się pudełeczkiem z kilkoma ziarnkami grochu, otwartem, potem zamkniętem, 12) rzuca się lekko otwarte blaszane pudełko na podłogę.

Tego rodzaju ćwiczenia słuchu dają nadzwyczajne rezultaty. Po pewnym czasie dzieci zdołają nie tylko w ogólnych rysach określić daną czynność i przedmiot, ale wyróżniają najdelikatniejsze odcienie dźwiękowe i wnioskują z nich o najtrudniejszych różnicach samych rzeczy. Tego rodzaju ćwiczenia można kontynuować na świeżem powietrzu, w lesie, gdziekolwiek. W lesie np. można doprowadzić do tego, by dzieci odróżniały odległość rąbania drzewa, dalej czy dany drwal uderza siekierą prostopadle czy na ukos, czy tnie się drzewo grube czy cienkie, jaki wóz w odległości przejeżdża, ciężki czy lekki, czem naładowany, po jakiej szosie jedzie, ile koni go ciągnie, czy konie są podkute, którą nogą utyka lub kuleje i t. p.

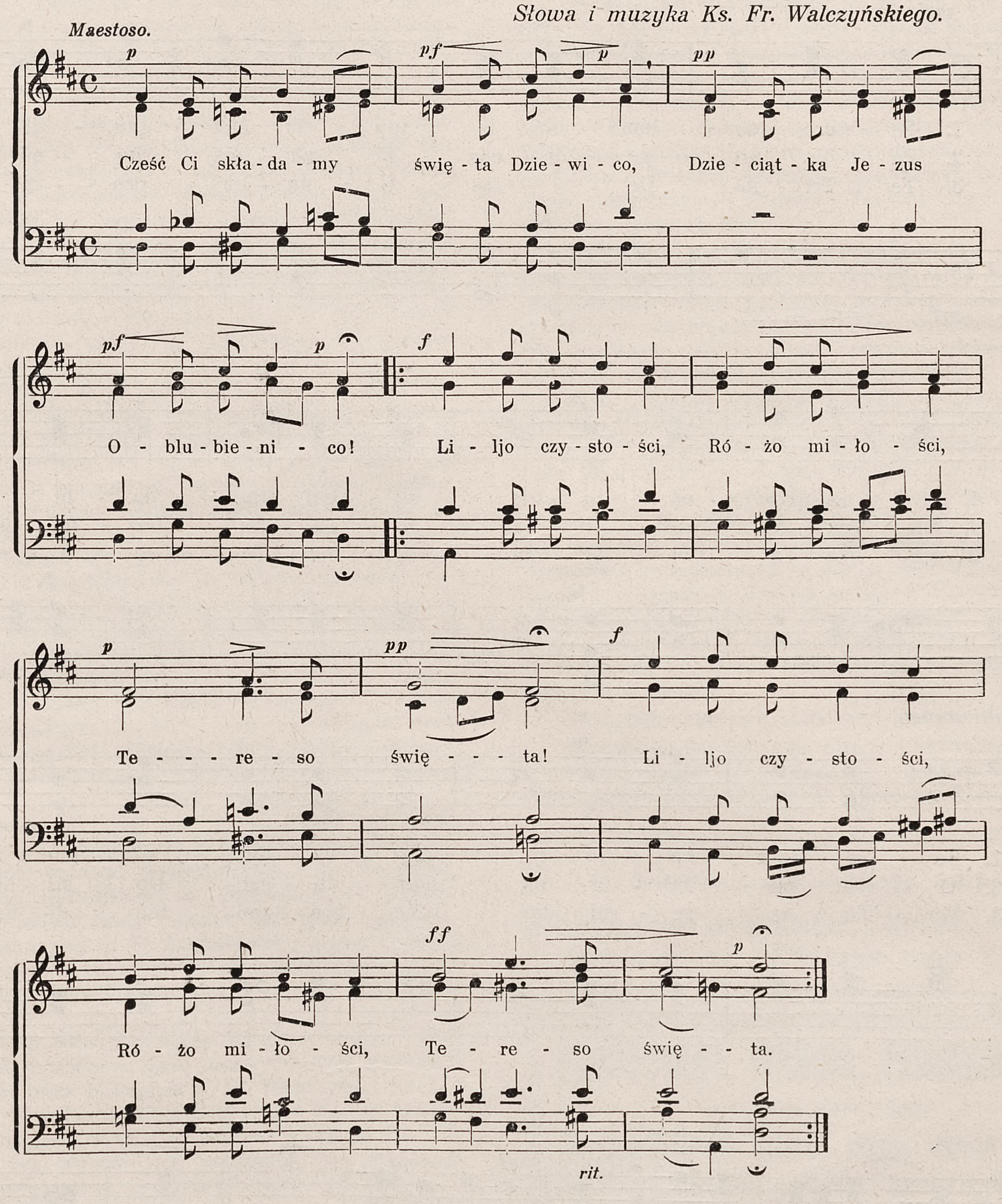
Bardzo instruktywnie można wytłumaczyć dzieciom samego zmysłu słuchowego i fizjologję słuchu, czy się słyszy, jeżeli się ma uszy zatkane. łatwo udowodnić, że tak. Zawiązuje się dziecku oczy i zatyka uszy i uderzają w „stroik" przytyka się dolny jego koniec do czoła dziecka; wtedy wyraźnie usłyszy dany dźwięk, ponieważ kości czaszki przenoszą drgania dźwiękowe do organu słuchowego. Następnie, temu samego dziecku każe się otworzyć usta i uchwycić zębami długą listwę drewnianą, której drugi koniec opiera się na fortepianie lub kładzie się na tę listwę idący zegarek; wtedy usłyszy dziecko całkiem wyraźnie uderzony na fortepianie ton lub bicie zegarka.

Tak ćwiczonemu słuchowi nietrudno będzie później wpoić zasady muzycznej harmonji, bo posiada już wyrobiony zmysł dla dźwięków przyrody i mowy ludzkiej. Wartałoby przetłumaczyć na język polski dzieło Schmitta i Stadlera p. t. „Mowa ptaków" (Die Vogelsprache", Franksche Verlangsbuchhandlung, Stuttg. 1923), które to dziełko ujmuje całokształt powyżej ogólnie tu wytkniętych zagadnień.

Chór mieszany.

Pieśń ku czci św. Teresy od Dzieciątka Jezus.

Słowa i muzyka Ks. Fr. Walczyńskiego.



Cześć Ci składamy święta Dziewico,
Dzieciątka Jezus Oblubienico!
Liljo czystości, Różo miłości, Tereso święta!
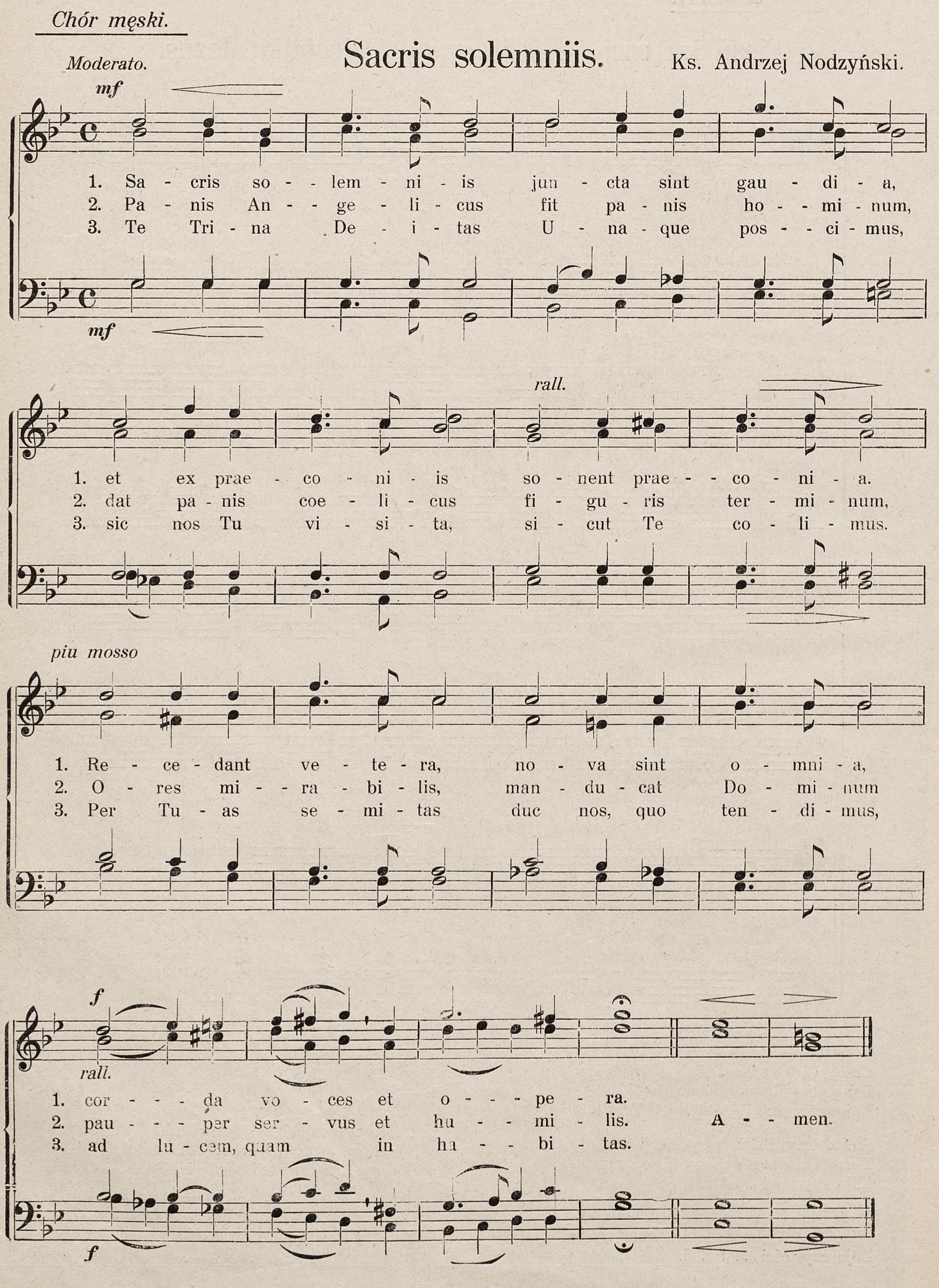
Stoisz przy Bogu, przy Marji tronie,
Korona chwały wieńczy Twe skronie.
Liljo czystości... i t. d.

Przyrzekłaś róże zsyłać nam z nieba,
Więc zjednaj łaski, jakich nam trzeba.
Liljo czystości... i t. d.

Spuść deszcz różany na Polską Ziemię,
Niechaj zasłynie u nas Twe imię.
Liljo czystości... i t. d.

Niech nas zdobi lilja czystości,
Niech w sercach kwitnie róża miłości;
Byśmy Ciebie ujrzeli w niebie, Tereso święta!

Racz nas wysłuchać, Jezu — nasz Boże!
Niech nas Twa łaska hojnie wspomoże;
Niech Cię chwalimy, wiecznie wielbimy
z Teresą świętą! Amen.


Chór męski.
Sacris solemniis.
Ks. Andrzej Nodzyński.
Moderato.
mf
1. Sa - cris so - - lem - ni - is jun - cta sint gau - di - a,
2. Pa - nis An - - ge - li - cus fit pa - nis ho - - mi - num,
3. Te Tri - na De - i - tas U - na - que pos - - ci - mus,
mf
rall.
1. et ex prae - co - ni - is so - nent prae - - co - ni - a.
2. dat pa - nis coe - li - cus fi - gu - ris ter - mi - num,
3. sic nos Tu vi - si - ta, si - cut Te co - li - mus.
piu mosso
1. Re - ce - dant ve - te - ra, no - va sint o - mni - a,
2. O - res mi - - ra - bi - lis, man - du - cat Do - mi - num
3. Per Tu - as se - mi - tas duc nos, quo ten - di - mus,
f
rall.
1. cor - - - da vo - ces et o - - - pe - ra.
2. pau - - - per ser - vus et hu - - mi - lis. A - - men.
3. ad lu - cem, quam in ha - - bi - tas.
f

Kursy organistowskie.

Z wielką radością dzielę się z szerszym ogółem wiadomościami, dotyczącemi odbytych w Radomiu w m. lipcu b. r. po raz pierwszy Kursów organistowskich, nad wyraz pożytecznych i owocnych. Jest to fakt wielkiej doniosłości dla obecnego i przyszłego rozwoju kulturalno-muzycznego u nas — godny ze wszech miar gorącego poparcia i naśladowania.

Oto dzięki staraniom niestrudzonej w pracy nad podniesieniem śpiewu i muzyki kościelnej, a nadto bytu materjalnego organistów diecezji Sandomierskiej, Komisji Diecezjalnej, pod protektoratem Czcigodnego Księdza Prałata Puławskiego, w roku zeszłym przeprowadzone zostały egzaminy wszystkich pp. organistów Diecezji Sandomierskiej, zaś tego lata zorganizowano miesięczne dokształcające kursy, na które przybyło z różnych stron diecezji 70 organistów. Wykładali profesorowie: Ks. H. Nowacki, J. Furmanik, J. Łysakowski z Warszawy, oraz Ks. Prałat Świetlicki z Sandomierza, który był jednocześnie gospodarzem i kierownikiem kursów.

Jak słyszeliśmy ze sprawozdania, kursy i egzaminy pp. organistów — dały bardzo dodatnie wyniki, — słuchacze byli staranni i punktualni. Stosunek pp. profesorów do słuchaczy i odwrotnie był bardzo ciepły i serdeczny. Czuć i widać było, iż pragnęli jak najwięcej oświecić każdego, przez uprzystępnienie różnych prawd muzycznych, lub z innych zakresów.

Kursy zakończone zostały uroczystemi 3-dniowemi rekolekcjami w kościółku przy ul. Świeżej, na które przybyło wielu kolegów nie biorących udziału na kursach. Rekolekcje pięknie prowadził Zakonnik ze zgromadzenia OO. Jezuitów z Krakowa. Każdy z uczestników przystąpił do spowiedzi i Komunji św. Nastrój był bardzo poważny i podniosły. Wszyscy byli bardzo zadowoleni — widzieliśmy rozrzewnionych do łez, z dziwnym błogiem uczuciem, bogatsi umysłowo i moralnie niż przed tem, opuszczaliśmy progi skromniutkiego, a nader miłego i schludnego kościółka.

Na zakończenie czuję się w obowiązku, w imieniu swojem i wszystkich kolegów diecezji Sandomierskiej złożyć publicznie serdeczne podziękowanie J. E. Ks. Biskupowi, Komisji Diecezjalnej, pp. Profesorom, O. Misjonarzowi za poniesione trudy i prace. Należy się także specjalne podziękowanie p. St. Łopackiemu z Radomia, który nie mało trudów poniósł, w wyszukiwaniu lokali na wykłady i pomieszczenie kolegów, już to starając się o instrumenty i t. p.

Na ostatku odbył się Walny Zjazd, w którym wzięło udział do 150 organistów, Zjazd zaszczycił swoją obecnością prezes Centr. biura Kollegjum p. W. Ratuszyński, na którym zapadły bardzo doniosłe uchwały, a między innemi, że kursy urządzane mają być bezwarunkowo co rok, dla wszystkich bez wyjątku pp. organistów ze specjalnem uwzględnieniem śpiewu Gregorjańskiego i Solfeggio.

Radom, 12 sierpnia 1925 r. **St. Ludw.**

Nowe Wydawnictwa.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY“ Nr 13 i 14 zawiera treść następującą: Prof. Uniw. Dr Adolf Chybiński: (Lwów): O kilku domniemanych, znanych i nieznanych kompozytorach polskich XVII i XVIII wieku. D. André Mocquereau: Stolica Apostolska wobec odrodzenia śpiewu gregorjańskiego. Spolszczył ks. J. Nowacki. — Zjazd Związku Śląskich Kół Śpiewaczych w Katowicach. — Kronika. — Prasa francuska o Festivalu muzyki polskiej w Paryżu. — Sprawozdanie z książek. — Wiadomości bieżące. — Rytmika Dalcroze'a — szkoła Franciszki Kutnerówny — ze współudziałem Krystyny Stainwerder. — Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY“ Nr 15 i 16 zawiera: Prof. Uniw. Dr Adolf Chybiński (Lwów): O kilku domniemanych, znanych i nieznanych kompozytorach polskich XVII i XVIII wieku. Dr Zdzisław Jachimecki: Missa solemnis L. v. Beethoven. — Pierwsze Stow. kompozytorów polskich. — Kronika. — Kronika chóralna. — Sprawozdanie z książek. — Wiadomości bieżące. — Nowe wydawnictwa. — Pisma. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. — Wspomnienia pośmiertne. — Dodatek: Festival muzyki polskiej w Paryżu (recenzje pism).

„MUZYKA“ Nr 6 (czerwiec), miesięcznika redagowanego przez Mateusza Glińskiego, przynosi znów szereg interesujących artykułów wybitnych muzyków polskich i zagranicznych. Na bogatą treść tego zeszytu składają się: A. Wieniawskiego „Pierwsze stowarzyszenie kompozytorów polskich“. — J. Suka: „O muzyce narodowej“, — E. Młynarskiego: „Zadania naszej propagandy muzycznej“, — B. Bartoka: „U źródeł muzyki ludowej“, — C. Jellenty: „Idee muzyczne Cyprjana Norwida“, — H. Cylkowa: „O istocie barw tonacyjnych“. — C. Saerchinger'a: „Co to jest Jazz-band“, — L. M. Rogowskiego: „O mej twórczości słów kilkoro“, — M. Glińskiego: „Impresje muzyczne“. — Numer uzupełnia jak zwykle przegląd prasy i nowych wydawnictw, korespondencja z kraju: Warszawa, Kraków, Lwów i z zagranicy (festival polski w Paryżu, premjera „Pana Twardowskiego“ w Pradze, premjera opery Busoniego „Doktór Faust“, sprawozdania z sezonu w La Scali w Medjolanie i z sezonu koncertowego w Zagrzebiu, kronika i dział bieżący.

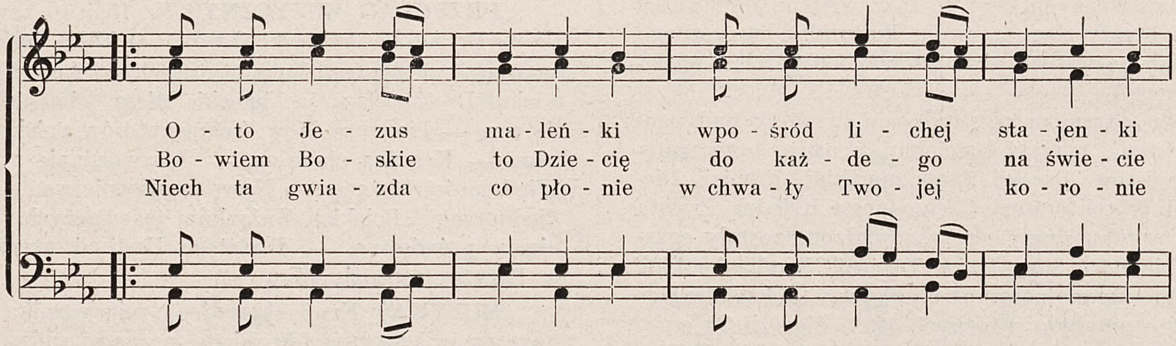
W dodatku nutowym „Canzona“ Henryka Opieńskiego.

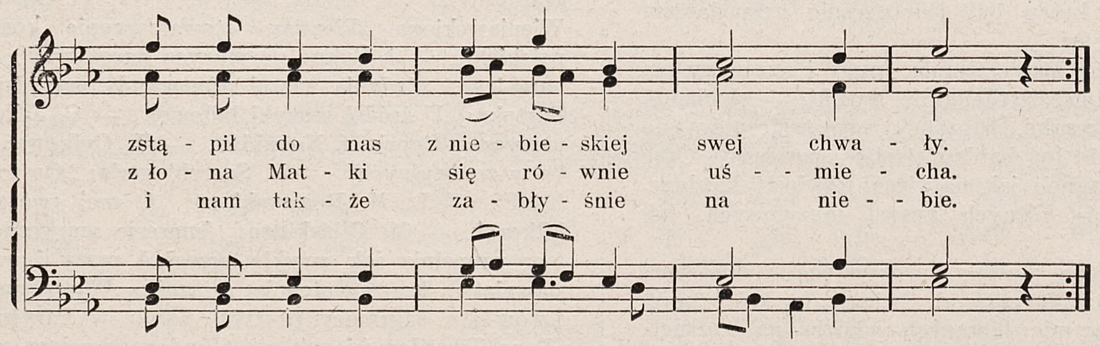
W dodatku ilustracyjnym zdjęcia z festivalów polskich. Numer zawiera 60 str. 25 ilustracji i kosztuje 1 zł 50 gr. Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, Kapucyńska 13.

Administracja naszego pisma posiada kilka kompletów „Muzyka i Spiew“ I-go półrocza 1925 r. po cenie 2·50 zł.

Mało znane kolędy na chór męski

opracował Ks. Dr ANTONI CHLONDOWSKI. (Ciąg dalszy)

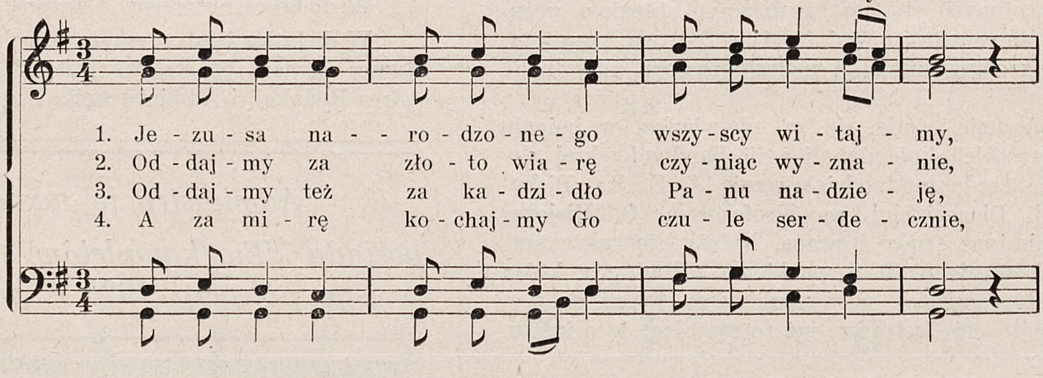


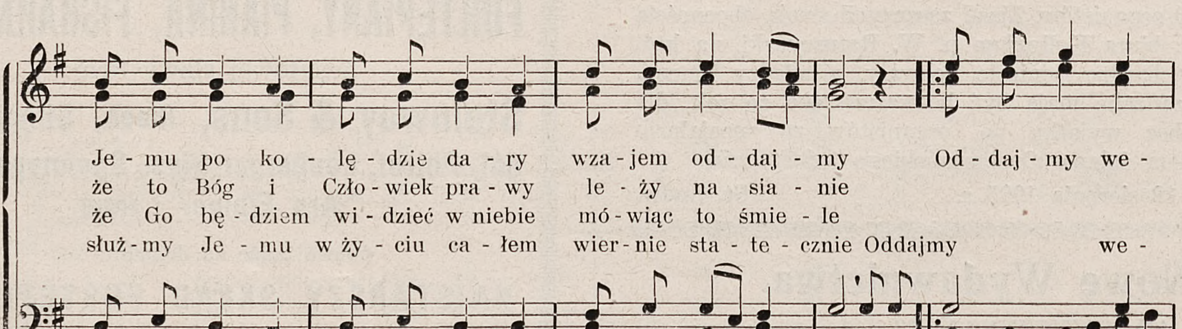


Jezusa narodzonego.

Kolęda ludowa.
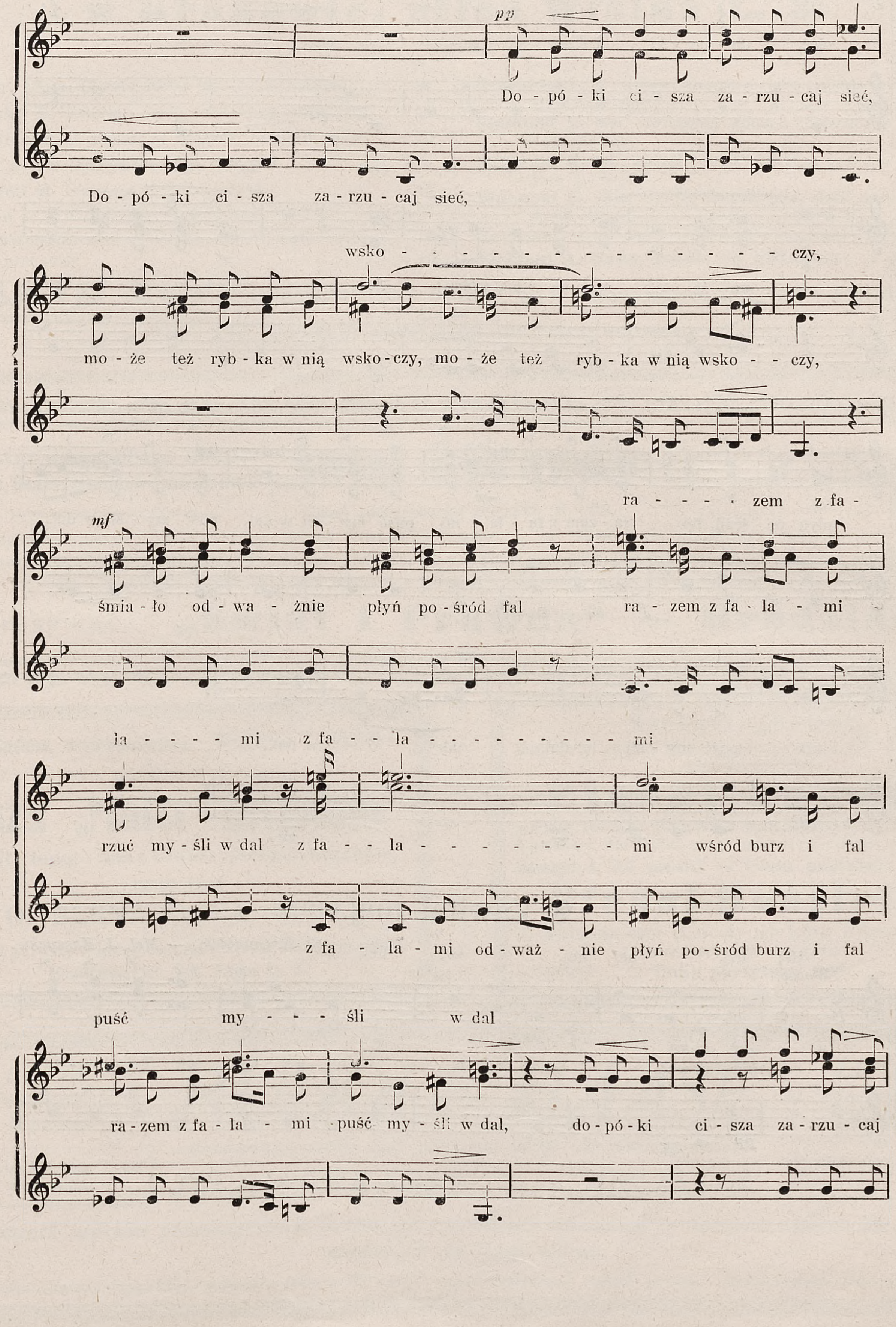
7.

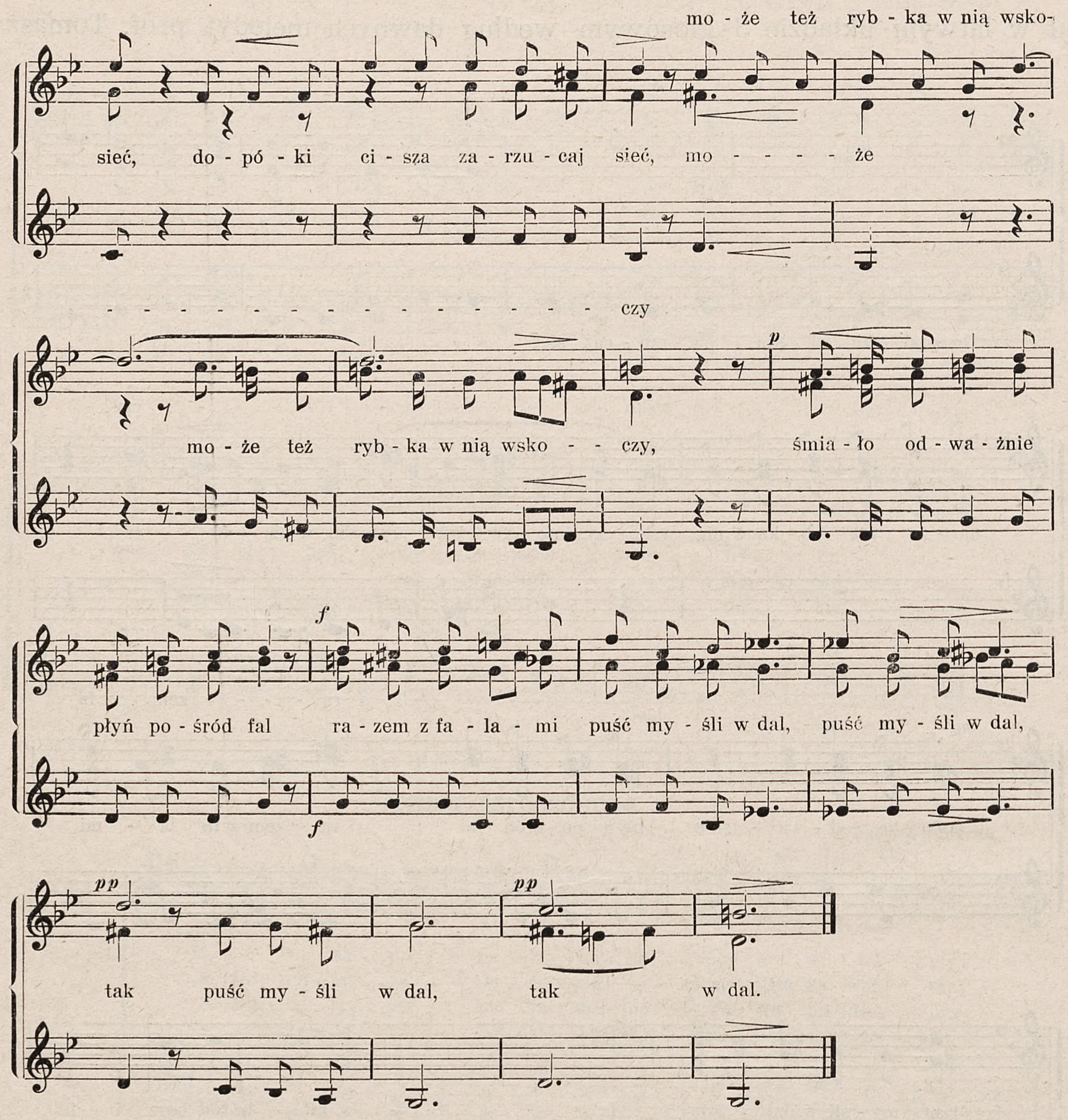




Wieniec Pieśni i Piosenek dla dziatwy szkolnej Ciąg dalszy.

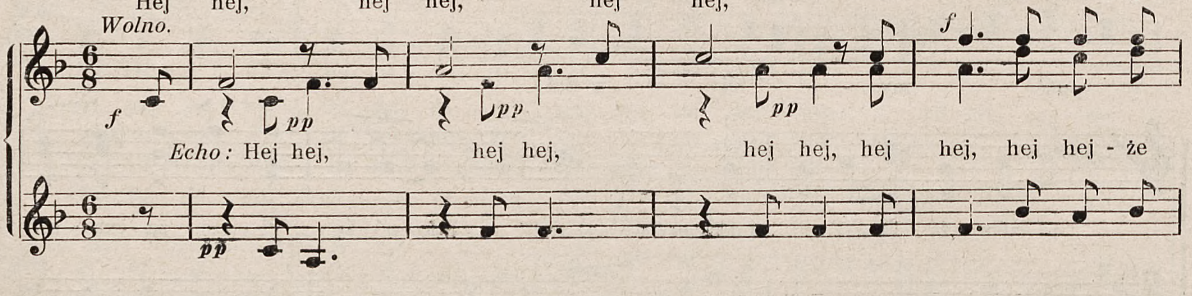
opracował w łatwym układzie 3-głosowym według dawnych melodyj prof. Tomasz Flasza.





9. Zawitał maj.

Sł. F. Gembicki. — Mel. J. Kaszycki.



Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie“.